

ALÈ. L'ALTRE

**laia moreto alvarado**









ALÈ. L'ALTRE

l a i a  
m o r e t o  
a l v a r a d o

TFG | Tutor: Jaume Ros Vallverdú | Universitat de Barcelona | 2017



# AGRAÏMENTS

Expresso, en primer lloc, un gran agraïment a la persona que ha tutoritzat aquest projecte, en Jaume Ros Vallverdú, per compartir tantes implicacions de l'escultura amb mi, entregar-me una part de la seva experiència i recolzar-me d'una manera tan generosa.

Vull reconèixer també tot el suport tècnic d'Àlex Añó, mestre d'adopció per a l'ocasió i col·laborador en la part de bufat.

Ha sigut un plaer poder comptar amb en Jan Alzina en el transport i en el muntatge i compartir amb ell converses sobre les peripècies del procés.

En l'estructura de l'obra, ha estat imprescindible comptar amb l'Ares i ha sigut un bon assessorament el de Laura Malagarriga en el disseny dels primers dibuixos en tres dimensions i en les grabacions de veu.

També em cal recordar el suport de l'Eulàlia Grau i en Sergi Oliva que em van fer reflexionar sobre les possibilitats de l'obra en l'avantprojecte.

Igualment vull agrair tot un grup de professionals que no es vinculen directament al projecte però que m'han enriquit en coneixement i en motivació en els darrers anys:

Mariano Andrés, Manuel Aramendia, Enrico Beccari, Luis Bisbe, Esther Catalina, Isabel Causadias, Ramon Casanova, José Luis Campoy, Ferran Collado, Massimo Cova, Jordi Dalmau, Ascensión García, Guillermo Grasso, Eva Gregori, Pep Mata, Montserrat Morcate, Àlex Nogué, Eva Vila, Juancho Pacheco, Martí Peran, Cristina Rodríguez, Rafael Romero, Enric Teixidó, Jordi Torras, Òscar Padilla, Josep Roy, Joan Valle, Àngels Viladomiu, Jordi Vila.

L'agraïment s'extén a tots aquells i aquelles que han tingut sempre un alè d'ànim per al meu projecte; gràcies a l'Albert, a l'Òscar, a la Serrat, a l'Anna, per compartir inquietuds ja sigui en converses de cafè o en passadissos, i també a la resta d'amics i amigues.

Finalment, dedico aquesta memòria als meus pares, a la meva germana i, molt especialment, a en Llorenç.



# Í N D E X

Resum 11

Introducció 13

Antecedents 15

Referents 21

Marc conceptual 23

Metodologia 41

Conclusions 59

Bibliografia 61



# ABSTRACT | RESUM

Art has always been based on life itself, and the experience of sharing space with the other is central to the evolution of all the vital aspects of our being.

The present work aims to show the traces left on us by the breathing of this close presence. It is a sculpture designed to contain human breath inside hundreds of tubular glass modules suspended in space. This material – light and almost as imperceptible as the misty air inside it – outlines the physical boundaries of a path that invites one to go along the whole interior of the set. This suggested walk, starting from an apparent solitude, is surrounded by the evocation of a breathing sound: the otherness is announced by the steam and by the absence of the one that causes it.

As it bursts into space, the sculpture appears solid and firm even though its translucent slow breath evaporation may suggest fragility. Due to its quality of permeability with its surroundings, we are allowed to glimpse living traces among the lifeless matter inside the glass containers.

**Keywords:** *glass, sculpture, the other, sound, breath, journey.*

L'art sempre ha estat fonamentat en la vida i en l'experiència de compartir l'espai amb l'altre.

L'obra present es dirigeix a mostrar els indicis que el respirar d'aquest altre ens provoca. És una escultura destinada a contenir alè humà dins de centenars de mòduls tubulars de vidre suspesos en l'espai. Aquest material –lleu i quasi imperceptible com l'aire entelat que acull a l'interior– marca els límits físics d'un recorregut que convida a transitar a l'interior del seu conjunt. El caminar que es proposa, iniciat des d'una aparent solitud, està envoltat de l'evocació del so d'un respir: allò aliè és suggerit amb el baf i amb l'absència de qui el provoca.

L'escultura, en la seva irrupció en l'espai, es proposa ferma tot i el seu aspecte fràgil suscitat per la translucidesa que causa l'evaporació lenta de l'alè. Amb un caràcter permeable amb el seu entorn, aquesta deixa entreveure en els tubs contenidors de vidre discretes traces vives sobre allò inert.

**Paraules clau:** *vidre, escultura, l'altre, so, alè, recorregut.*





# INTRODUCCIÓ

El projecte present s'enmarca dins d'un conjunt anterior d'antecedents que indaguen en l'impacte de l'altre des de la traça, un altre que és tractat com a concepte abstracte en una obra tangible i concreta.

Parteix d'una idea fonamental, que és l'alè, l'aire humit que es comparteix de forma invisible en els espais conjunts. Es pren aquest alè com a indicatiu essencial de la vida, allò més bàsic, un principi, i s'extén cap a altres senyals, com petjades, registres de veu o també olors, amb voluntat d'integrar-los en una producció de contenidors tubulars de vidre.

La finalitat és albergar la traça en recipients -tubs de vidre- els quals, en la seva agrupació, formen un espai on l'altre hi apareix des de l'indici. El recorregut que envolta i penetra l'escultura esdevindrà, així, un lliurar entre la solitud i l'encontre amb l'altre, un lloc des d'on pensar-lo o ignorar-lo.

Per realitzar els tubs s'utilitza principalment una tècnica antiga i actualment en retrocés, com és el vidre bufat, tot deixant que en aquest procés, sigui un alè el que empenyi les parets del tub escalfat fins a definir-ne la forma. Es tracta d'aprofitar en tot moment la interacció d'aquest aire en el gest, així com d'experimentar i compartir un aprenentatge que crea nous llaços creatius i humans.

Des de l'inici, la complexitat del projecte planteja una dependència col·laborativa en el treball en calent del material mentre que el treball en fred es realitza des de l'absoluta solitud. Això propicia també una major consciència que l'altre es planteja com el tema de l'obra, però esdevé present en altres llocs de la creació. D'aquí, que el marc conceptual que es presenta en les pàgines següents siguin una reflexió plena de com impacta l'altre en l'artista des de la seva experiència vital fins als racons del procés de producció, com a idea dins de l'obra o com a espectador d'allò creat. Aquesta contextualització es presenta en breus i sintètics assajos que es poden llegir de forma autònoma sense condicionaments de seguir un ordre, o seguir-los de forma completa, si bé tot el conjunt té una complementarietat.



# ANTECEDENTS

La traça està en els senyals, en els rastres, en el desgast, sovint, d'una forma ínfima.

Les obres següents estan fetes entre 2016-2017 en relació a allò residual, amb els indicis o amb marques que refereixen a l'existència de l'altre, o bé s'estableixen com a traces per a aquest altre.

## ECO

Acció de senyalització en àrees urbanes habitades per les persones recollidores de metalls. El conjunt de senyals està extret del registre gràfic del soroll dels pas d'aquests individus. Està format per objectes quotidians de metall que han estat premsats i posteriorment s'han disgregat per la ciutat.

## SILENCI

Acció de senyalització realitzada en diverses fases en zones properes al silenci des del registre gràfic de sons fràgils: el soroll de la roba al moure's, el respirar, el caminar ...

Realitzades a partir d'allò que l'entorn ofereix o materials naturals, aquestes peces indiquen a un altre possible visitant la presència en l'espai compartit.

## ALES

Com les sutures, els lligams humans poden patir també el desgast, les estrebades i les friccions perquè la relació que cada persona té amb l'altre és un encadallament fràgil i susceptible al canvi.

L'escultura *Ales* s'exposa amb mirallets que permeten "emprovar-se" les ales. La peça proposa la unió de teixits anteriorment utilitzats per diferents persones en una forma suspesa que convida a un vol gràvid i pesant. En la costura forçosa d'aquesta diversitat tèxtil es conforma una nova entitat.

## SOROLL

Acció de senyalització realitzada en diverses fases en zones de soroll i contaminació acústica de Barcelona a partir de plaques gravades sobre acer.

## DONAR

El gest de donar és universal en totes les cultures i és la base per aquest projecte d'acció i escultura.

Aquesta obra consisteix en cremar regals rebuts sobre un motlle extret d'unes mans i el seu gest de donar. Sobre aquest motlle es llança un vidre calent que crema allò rebut. En refredar-se aquest vidre solidifica, atrapa el fum del regal desaparegut com ambre i reproduïx la forma de les mans en l'acció d'oferir.

Així, allò donat esdevé immaterial i el gest esdevé objecte.



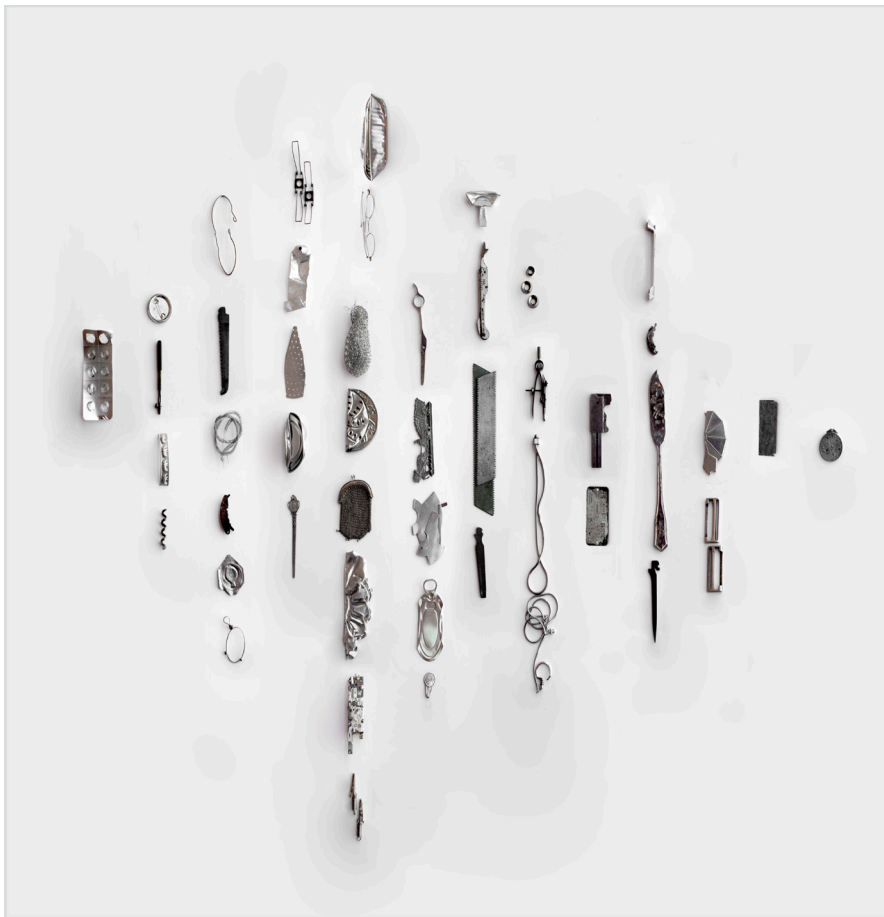
**ALES, 2016**

Escultura  
Ferro, roba recuperada amb tint natural i cosit a mà  
120x90x15 cm  
Laia Moreto Alvarado



**SOROLL, 2017**

Acció documentada | Escultura  
Acer gravat,  
6 peces de 18x7 cm  
Laia Moreto Alvarado



### *ECO, 2017*

Acció documentada | Escultura  
Materials metàl·lics premsats, 50 unitats variables  
1,5x1,7metres  
Laia Moreto Alvarado



### *SILENCI, 2017*

Acció documentada | Escultura  
Pètals estampats, pedres dibuixades  
mesures diverses entre 2-4x3 cm  
Laia Moreto Alvarado







***DONAR, 2017***

Acció documentada | Escultura  
Vidre colat, cendra i fum  
mida natural de les mans  
Laia Moreto Alvarado





# REFERENTS

El sentit de tenir present uns precedents, unes referències per generar art, és el d'enriquir-se, conèixer un joc de possibilitats creatives, afermar-se a una guia que és també estímul. També hi ha un camí invers, que consisteix en crear lliurement i descobrir de forma paral·lela artistes que plantegen obres en comú amb la pròpia realitzada.

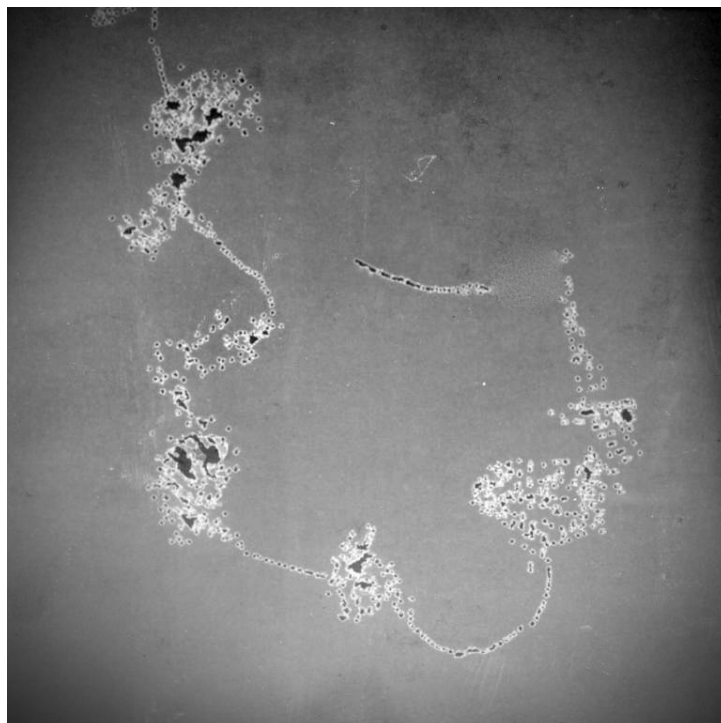
Goethe deia que era un error "foll", el dels joves que després de descobrir una veritat ja trobada per algú anteriorment sentien decepció<sup>(1)</sup>. El sentit de l'originalitat no seria, doncs, valorat igual per tothom. Cal remarcar, a més, que tampoc és gaire fàcil de discernir allò novedós que pugui aportar cada ésser en el context contemporani, dins de la producció creixent i intensiva d'obres.

L'època romàntica, en canvi, establia un criteri de distinció tal vegada molt intuïtiu però molt clar: una obra es constituïa per parts ja creades per altres, gairebé d'un mode mecànic; quan el conjunt prenia un moviment orgànic, llavors alguna cosa s'havia inserit, els referents estaven assimilats i començava a córrer una fluència singular i original<sup>(2)</sup>.

Es pot considerar l'originalitat com una aportació o com una pretensió innecessària, que nega allò comú que és, precisament, el vincle de comunicació. En qualsevol cas, el que es presenta en les pàgines que segueixen és un conjunt d'obres que, tot i les seves diferències evidents amb el projecte present, funcionen al seu costat amb un sentit d'establir connexions, relacions d'idea o forma, com a consellacions que formen la visió d'un discurs conceptual anàleg o una mateixa sensibilitat.

(1) "El més foll de tots els errors és el de certs joves que, quan descobreixen una veritat que ja havia estat descoberta per altres, creuen que no són originals." (Goethe, 1982)

(2) Coleridge citat per Read  
(Read i Flores Sánchez, 1993)



**ABELARDO MORELL (Cuba, 1948)**

*Map of north america*, 1996

Fotografia, mida segons tiratge

"En el meu cas el que busco és una vista reconstructiva de les ciutats i les històries explicades i realitzades per altres." (3)

Abans del vidre, l'ésser va trobar una superfície molt reflectant i comuna: l'aigua. El reflex de la capa líquida retorna llum o imatge, separa espais, i és la base que utilitza Abelardo Morell en el seu *Map of north america* per separar també dos temps. D'una banda, un temps anterior que correspon a aquest mapa o la representació d'una geografia que altres han descrit abans. De l'altra, la superfície tersa de l'aigua retorna el present; una aigua, que s'ofereix en la fotografia com un abeurador quotidià, una membrana vítria que deixa entreveure un fons passat, un llegat, i esborra l'espai actual.

Hi ha l'indici d'un gest, el paper expremut amb les mans per crear un llac. Sobre el que altres han fet, Morell omple un mapa arrugat i estableix un lloc nou.

**SARAH KING (Regne Unit, 1973)**

*Listening Drawing*, 2012

Paper foradat, 15 x15 cm

"Els dibuixos es converteixen en extensions dels pensaments i converses que estic tenint amb mi mateixa" (4)

Una base de creació és l'escolta, que també forma part de sentir-se viure; parar l'oïda i cercar en les fronteres d'aquell silenci que Cage ja va negar, traduir la consciència de la percepció auditiva en un dibuix.

Sarah King obre direccions d'enllaç amb les traces del so de la pluja, l'alè, la remor. Explora el replec, el tancament en si mateixa per retornar als sons de l'exterior.

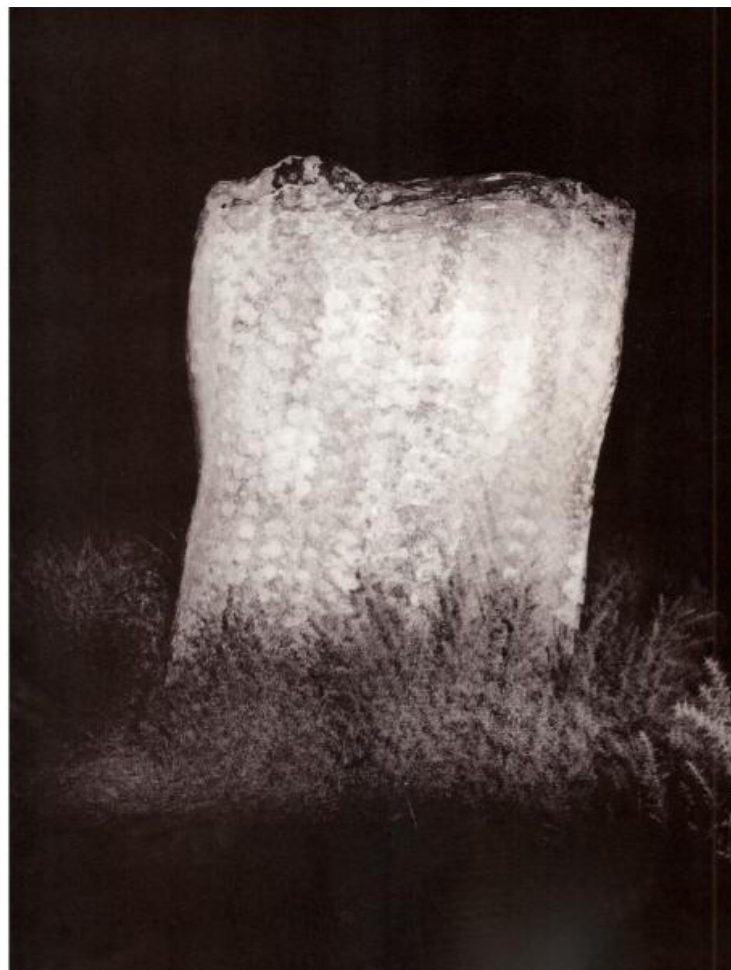
Amb *Listening drawing*, l'autora esbossa mapes al convertir traces de so properes al silenci en perforacions que foraden un paper amb les puntades d'una màquina de cosir. El dibuix ve marcat pels sons lleus de la quotidianitat.

(3)" In my case what I'm after is a reconstructive view of cities and stories told and made by others" ("Paper", 2017)

Font d'imatge, pàgina esquerra, primera (Woodward & Woodward, 2005)

(4)"The drawings become extensions of the thoughts and conversations I am having with myself." ("Sarah King", 2017)

Font d'imatge, pàgina esquerra, segona  
("Saatchi Art: Listening Drawing by SARAH KING", 2017)





## WOLFGANG LAIB (Alemanya, 1950)

*Reishaus*, 2013

Marbre blanc de Macedònia i arròs, 26.5x12x86.5 cm

"Això és sempre el que és emocionant sobre l'art: ser una cosa que no és, però que no és aprehensible, encara no aconseguit, que té un extrem obert" (5)

Les cases que construeix Wolfgang Laib amb arròs són del tot opaques tot i que a l'entorn de l'autor la transparència hi és present. La casa on viu té un pavelló de vidre que deixa entrar la natura dins l'estança, un paisatge integrat per elements que són matèria prima de la seva obra. De fet, el vidre és també el primer material sobre el qual va dipositar pol·len de camaroja la primera vegada que el va recol·lectar per la seva obra, el 1977.

Els petits habitatges que mostra en les cases d'arròs són de forma simple i format exigü. No hi ha un pensament previ de qui ha d'ocupar aquestes petites construccions. Es nega, a més de l'entrada de llum, l'entrada del cos humà, però sí que es dona la previsió que l'espectador pugui rebre l'obra amb universalitat (6) La casa d'un si mateix s'exposa per a l'altre. La casa, feta amb arròs, esdevé llavors quelcom més proper a la mida de la mà, un gest d'ofrena vers l'exterior, el do d'un aliment que esdevé fonament de la llar a través de la relació amb tot aquell que habita el món. Una mostra que l'espai de l'opacitat també pot assentar-se sobre la claredat d'allò essencial.

(5) "That is always what is exciting about art: being something which is not, which cannot be grasped, or reached, which is open-ended" (Laib, Salvi, Della Poeta i Le Génissel, 2014, p 17).

(6) Íbid. p 55 "I want to show and share this with as many people as possible". (Vull mostrar-ho i compartir-ho amb el màxim de persones arreu del món).

Font d'imatge (pàgina esquerra, primera) i informació general sobre l'autor: Íbid.

## DIDIER MORIN (França, 1956)

*Carnac*, 1981-89

Fotografia, 125 x 165cm

"El meu alè, la meua respiració, determinava el registre, impregnava la pedra. Al contrari d'una instantània que, segons crec, correspon a aquell temps ínfim, a aquella deturació entre l'inspiració i l'expiració." (7)

Algunes obres es constitueixen des del respir. És el cas de *Carnac*, de Didier Morin. Les imatges sorgeixen d'una càmera de plaques que l'autor ha situat al seu ventre mentres fotografia, i les palpitations d'aquest respirar es transmeten sobre el paisatge que es troba a davant al quedar registrades a la imatge. L'autor planteja, així, una forma de sentir-se viure en el món a través de petits desplaçaments, a l'atraure l'aire cap als pulmons i bufar suaument mentres dispara una presa fotogràfica lenta. Planteja aquest procés entre dos moviments, que més que congelar allò dinàmic o trobar un moment de pausa, porta a un resultat visual que guarda en ell diferents instants. La fotografia esdevé llavors un contenidor de temps viscut amb un entorn, i l'entorn, queda afectat per les respiracions de l'autor. El procés es dona en el replec, en absència de l'altre.

En aquest procés de vibracions es plasma un alè que fa moure les pedres del territori en la fotografia i allò inert s'avida i pren forma de cúmul, un cos de superposicions que, tot i la repetició monòtona de ritmes respiratoris, apressa i dona existència a l'enigma.

(7) "Mon souffle, ma respiration, déterminait l'enregistrement, il imprégnait la pierre. A l'inverse d'un instantané qui, selon moi, correspond à ce temps infime, à cet arrêt situé entre l'inspiration et l'expiration." (Morin, 2017)

Font d'imatge (pàgina esquerra, segona): Íbid.

## GABRIEL OROZCO (Mèxic, 1962)

*Aliento sobre el piano*, 1993

Cibachrome, 40.6x50.8 cm

"Un mira el que entén. Un ha d'estar preparat per mirar el món. El moment de pressionar el disparador de la càmera, és quasi irrelevant. El que realment és important és el que succeeix abans i després que un fa la presa de la imatge". (8)

La idea d'infra-mince, o infralleu, desenvolupada des de Duchamp, correspon a tot el que és imperceptible o que es menysprea, allò que desafia el valor que té (9). Es troba a l'indici o a la transició entre estats, a la frontera de connexió i separació entre dues naturaleses, allò que està en el límit i que esdevé també llindar.

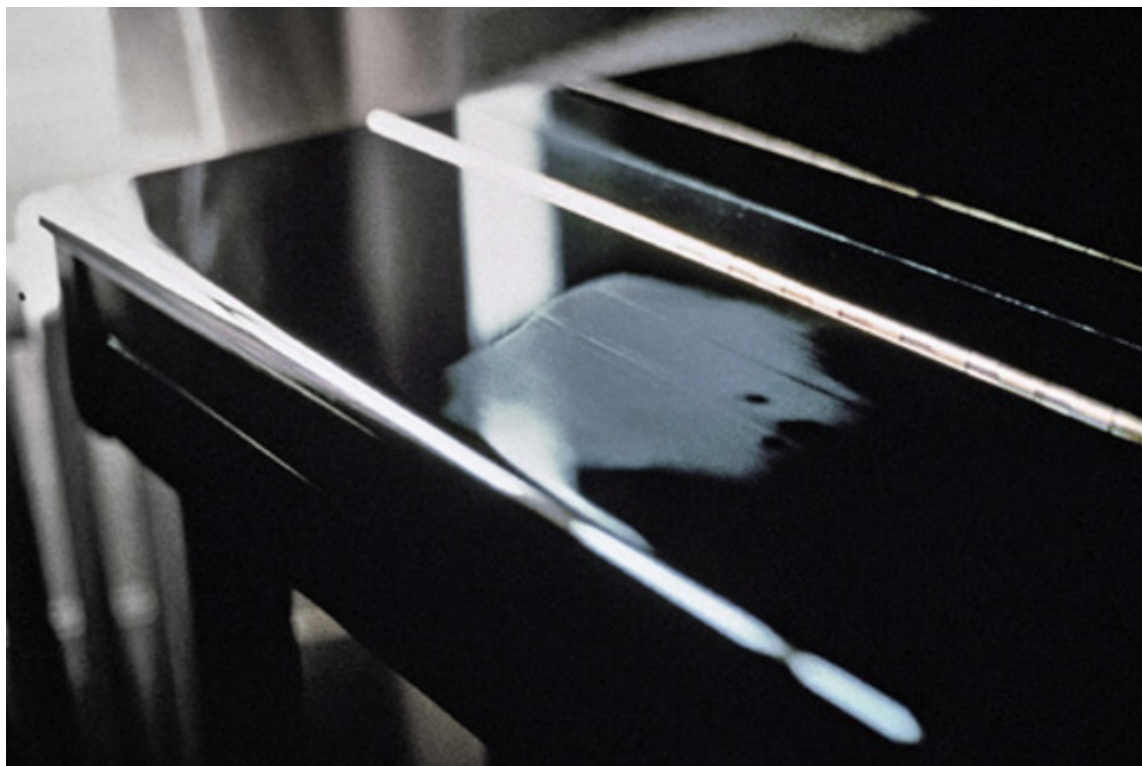
Gabriel Orozco adopta i adapta aquesta *infralleugeresa*, entre l'abans i el després de la fotografia. La seva obra *Aliento sobre el piano* assenyala el seu mirar sobre un rastre òpal, una respiració viva sobre un piano que brilla com un taüt polit.

La imatge, amb una gran simplicitat, afirma el que hi ha, suggereix el que hi va haver i el que hi haurà. L'autor crea des de la consciència que l'obra és orgànica. La vida de la fotografia no depèn només de les condicions climàtiques de conservació o el tipus de manufactura, sinó de la memòria o l'oblit que l'espectador pugui tenir-ne (10). L'obra no plasma la vida. L'obra, té una vida.

(8) Cita original: "Uno mira lo que entiende. Uno debe estar preparado para mirar el mundo. El momento de presionar el disparador de la cámara, es casi irrelevante. Lo que realmente es importante es lo que sucede antes y después de que uno toma la imagen". De la conversa entre Gabriel Orozco i Mia Fineman (Birnbaum, 2014).

(9) Veure: (Duchamp, Matisse i Hulten, 1980)

(10) "Hacer el Aliento sobre el piano duró unos segundos; la fotografía durará tal vez cien años pero no sabemos cuándo va a morir la última persona que la recuerde (...). Cambia más rápido nuestra manera de ver las cosas que el objeto y su materialidad física". (Íbid, p 317)







# MARC CONCEPTUAL

## introducció l'aparició de l'altre

"El otro es el que nos rompe, el que quiebra nuestras expectativas, nuestras normas, nuestras imágenes del mundo y de nosotros mismos"

Mèlich J.C. (2014), (1)

Alguna cosa canvia al bosc quan al pas del caminar creua algun animal sobtadament, per instants convertit en remor i moviment del fullatge. Aquest instant fugaç de confusió té poc a veure, quan gairebé des del silenci, es descobreix que l'animal ja era en l'espai en el qual s'està deturat i la trobada amb l'altra espècie es revela des de la mirada mútua del descobriment. L'encontre pot durar pocs segons però l'intercanvi en el mirar es recorda permanent. En la inesperada situació hi ha una estranya i aparent reciprocitat, una anàlisi urgent sobre l'amenaça de la situació, o bé un intent des de la impossibilitat del llenguatge per expressar la inocuitat o la curiositat per l'altra entitat. Tot i el misteri, la situació es planteja passivament, amb una gran claredat: aquí i ara, un altre; un qui a davant que no es coneix.

Aquest interès que desperta la nostra capacitat de sorpresa s'esmorseeix, sovint, quan la trobada és entre dues persones humanes de cultures estranyes en espais urbans, perquè la quotidianitat i la reiteració de la situació adormen aquesta antiga inquietud i afegeixen un prejudici cultural que entorpeix la manera natural de reaccionar amb els altres.

La consciència de trobar-se, d'un cohabitar, ja es troba en el món clàssic. L'ésser és algú que té els peus sobre la terra i està en companyia dels altres (1). D'alguna manera, aquests altres són un medi amb el qual viure, assentar-se als llocs i compartir l'ansia del desvelament allà on el món ja no es presenta legible. Pels antics, el misteri s'atribueix més al món i a la vida, mentre que l'ésser aliè és vist encara amb un patró de similitud, sense èmfasi en la imprevisibilitat i la impossibilitat de conèixer-lo. La diferència amb l'altre ve marcada en un principi per jerarquies socials, culturals o geogràfiques.

(1) Molt posteriorment, Heidegger desenvoluparà la quaternitat: viure sota el cel, estar sobre la terra, en companyia dels altres i a l'espera dels déus. (Heidegger, Leyte Coello i Adrián, 2015)

Darrere de les conquestes del Nou món emergeixen llargues reflexions escrites sobre l'altre, quan la trobada amb l'estranger, cobert pel mite del salvatge, era vist com una versió de l'ésser en condicions originals. Exaltat per la Il·lustració, aquest esdevenia un model sense civilitzar per estudiar les seves possibilitats de bondat o maldat, mentres que els asteques contemplaven els invasors en comparatius d'inferioritat o superioritat <sup>(2)</sup>.

Més endavant, aquest altre, interpretat com l'ens exòtic o anòmal, esdevindrà algú per defugir, col·leccionar o ser exhibit; es trobarà als marges socials o bé serà exposat a l'espectacle de cirks, fires, zoos humans fins a mitjans del segle XX <sup>(3)</sup>.

Amb el temps, l'ésser diferent i discriminat es percep més a la vora. L'altre, que havia sigut l'estrany, l'estranger, es comença a veure dins de casa. La possibilitat de ser afectat per aquest altre és més a prop i l'encontre que amb aquest es produeix és passiu. L'altre es confon amb l'homosexual, el sensesostre, el jueu, la dona; i, finalment, tot aquell contigu.

Després de la convulsa segona guerra mundial i la seva càrrega de totalitarisme, violència i explotació, els impulsos filosòfics humanistes reben un cop d'escepticisme i l'ésser comença a ser estudiat des d'un lloc més immediat. Amb *Humanisme de l'altre home* (1972) Emmanuel Lévinas s'interroga pel lligam de responsabilitat en la mirada de l'altre <sup>(4)</sup>. Es tracta d'una mirada nua de cultura, que indigentment, llança una exigència que ens concerneix sense elecció: la seva debilitat suscita una súplica. Obliga a reaccionar, a "sofrir el bé" o a triar obedientment "la seducció de l'egoisme" indiferent <sup>(5)</sup>. Com que cada ésser té una rotunda unitat ningú pot respondre davant de l'altre com ho faria un mateix. Aquesta responsabilitat sense escapatòria és, de fet, una de les primeres portes a les filosofies que pensen el lligam amb l'altre com a forçós i precari.

També és la consciència d'una implicació de proximitat, un primer gir cap a un humanisme menys abstracte, que gira cap a un altre que, amb la seva mirada, ens toca. En aquesta línia d'evolució, Jacques Derrida basarà un pensament d'acollida i hospitalitat amb l'alteritat i Judith Butler denunciarà com la primacia bèl·lica i comunicativa distingeix entre les morts que mereixen dolor i les que no. Alhora, l'acceptació d'unes vides fràgils, implicades, precàriament dependents, exteses des d'un cos fins a un altre, és també un llindar per explorar nous enfocaments en l'art.

Fins i tot davant d'un món de possibilitats infinites, finals oberts i mirades crítiques contradictòries que diuen *com ha de ser l'art* o quin ha de ser el seu abast, l'artista té l'espai per comprometre's amb allò més proper i recórrer una obra que sigui, en part, efecte d'aquesta experiència i la interpel·lació que rep dels altres, ja sigui des del compartir un procés, des del tema amb el qual crea, o en el pensar de la recepció de l'obra. Un món físic que l'atrapa i alhora comparteix i que el contraposa a la comuna i anònima xarxa immaterial.

(2) Veure (Todorov & Botton Burlá, 2010). Part de la victòria espanyola sobre els asteques responia a aspectes culturals. Aquests creien que si els espanyols eren febles, que no eren profitosos pels seus déus. Si els nou vinguts eren divins, tampoc tenia sentit atacar-los.

(3) Veure (Bancel, 2002). Obra realitzada per historiadors i antropòlegs en la Associació Coneixement de l'Àfrica Contemporània (Achac-París): Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boetsch, Eric Deroo i Sandrine Lemaire

(4) (Lévinas, 1993: 106)

"Despullat de la seva pròpia forma, el rostre s'engebleix en la nuesa. És una misèria. La nuesa del rostre és desproveïment i ja suplicació en la dretura que em fita. Però aquesta suplicació és una exigència",

(5) Íbid, p. 142.

"L'apoderament pel bé, la passivitat de sofrir el bé, és una contracció més profunda que la que demana el moviment dels llavis que imiten aquesta contracció quan articulen el sí."

# L'altre com a vincle del cos

"Crear" es la voz culta y, por tanto, teológica de "criar", que derivó del verbo latín creare con la misma significación: engendrar, hacer crecer, nutrir."

(Maillard, 2008)

En el naixement de l'ésser es materialitza el seu inici lligat al seu espai d'origen; un fil umbilical, visible i palpablement corpori. Aquest primer cordó es cisalla, però el fil que mantindrà arrelat aquest ésser amb el seu futur entorn és molt més sòlid, constrictiu i invisible, perquè es neix quan la vida està ja començada. Arribem tard a un escenari ple en el qual tothom ja es coneix. Moltes paraules han estat dites abans de necessitar-les i som mirats abans de veure-hi.

Esperats, desitjats o no, som un excés, un producte innecessari que suporta un joc de relacions humanes configurat amb la fermesa d'una malla que es replega en els traus i les sutures que ens subjecten a l'altre.

Néixer, com també succeeix en una obra artística, és precipitar una possibilitat d'inici; un inici que es sobreposa a tota una experiència prèvia per part dels éssers pròxims que acullen l'esdeveniment. Relacionar-se en aquest entorn és entreteixir-se en la superposició amb l'altre ja sigui de forma ferma o precària. L'era tecnificada ha condicionat les relacions humanes amb les seves pròpies xarxes, sovint ocultant tot origen sota la

màscara de pseudònims- *nicknames*- i des de l'absència del gest material, però la deriva del benestar econòmic que acreix la dependència exigeix a l'art i a la societat reconèixer el condicionament que l'altre imposa d'una forma molt més corporal, propera i resistent.

De ben aviat, el nostre cos reacciona davant del cos dels altres mentres creix, gaudeix, descansa, s'adoleix, imita, s'ansia, es contagia, enmalalteix, fuig. També hi estableix un contacte directe i actiu a partir de la complaença, el rebuig, l'agressió i la cura, i hi exerceix judicis. Si Sartre va plantejar una pluralitat d'individus en conflicte, amb les seves dificultats d'accés cadascun cap a l'altre, Merleau-Ponty, va considerar cada ésser com un cos que s'impregna i influeix en els altres, inmers en un fer que la societat tendeix a convertir en cultura però que és el fluir mateix de la naturalesa (Merleau-Ponty i Lefort, 1964). L'ésser es troba així en una cadena de relacions que l'arrela des del vincle i la dependència ineludible. Aquest arrelament situa l'altre a la distància de ferir i l'art el tracta des del xoc o l'acostament subtil. Aquesta proximitat, és la que exerceix la tensió dels llaços fins i tot quan el cos de l'altre queda ja sense vida.

En la societat occidental, i des de l'efervescència del valor del consum, la mort de l'altre s'ha plantejat com l'obsolescència del cos. Des de l'exaltació de l'èxit, com el fracàs de la medicina. Des de la cultura, allò a negar<sup>(1)</sup>. Amb un ritual higiènic, s'enterra l'intent últim d'ordenar el sofriment íntim de no poder confirmar el sentit de la mort. Des de la vida sobtada, i, també en l'art, la finitud és un encontre frontal. Experimentar la pèrdua de l'altre és per a Judith Butler, allò que està en comú en tots els éssers humans, l'experiència insuperable i canviant que ateny de forma globalment inclusiva<sup>(2)</sup>. Estranya relació la que lliga a un conjunt extens d'éssers i que, en canvi, inclou un desenllaç de l'ésser singular. Tot i així, la mort de l'altre no és la pèrdua definitiva del fil que el subjectava sinó un engendrador de canvi. L'acabament de la vida no és final del lligam perquè la mort no elimina del tot la dependència: l'esmoreeix o l'acreix. Tot i la negació que la invisibilitza, la tendència extrema a construir un mur de contenció que la separi, la xarxa que ens subjecta a l'altre és prou flexible per esquivar-lo i els nusos i els desfilats es filtren en el nostre contacte. Amb la mort d'un cos no s'acaba el desig del gest cap aquest, ni l'inquietud sensual. S'hi acaba una conversa però no el desig de paraula; tampoc la por al dolor ni l'horror a la imatge final de l'estat corpori que neguem; el fil s'esmola per enllaçar-se de nou en la xarxa, per constrènyer en una nova forma.

L'artista crea des de la seva vida i amb el seu cos, però escull temes que s'impregnen de tot el que prové de la seva experiència corporal amb els altres, o de l'experiència del final de la presència física de l'altre. Quan es troba davant la resposta morta i encara vigent del *mai més* d'Edgar Allan Poe, a l'artista li cal construir el seu propi ambre negre: exposar una mort que se li imposa<sup>(3)</sup>.

Així, l'artista és qui convoca l'altre des del seu propi desordre per enfrontar-se al greu pressentiment que ja mai més podrà conèixer aquell altre. I, de nou és l'artista, a través de l'art, qui es resisteix a la desaparició d'aquest altre perquè tem no haver-lo conegut prou en vida.

(1) Veure: (Becker i Sánchez, 2003:63)

(2) Veure BUTLER, Judith. 2006. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós p 37-

(3)Referència a la faula de Poe, escrita després de la mort de la seva filla, en la qual apareix un animal que a indistintament de quina sigui la pregunta només respon "mai més". BENGUEREL, Xavier. 1982. (Poe i Benguerel, 1982)

# L'altre en el procés de creació

(...)Todos preguntan cómo se escribe un libro.  
Si uno se acerca a Dios y le dice: fecunda mi  
mente, entra en mi corazón y llévame lejos de  
los demás, ráptame.

Así nacen los libros, así nacen los poetas"

Alda Merini (1)

Viure sol amb voluntat és un bé preuat en la societat occidental en tant que és signe de capacitat de gestió emocional, d'autonomia física i econòmica. Però la soledat és una tria provisional, perquè no podem eludir la totalitat d'allò que ens lliga. Vivim compromesos, per l'acció de l'altre. Ens ateny, com diu Marina Garcés, "el que mengen els altres, el que respiren els altres, el que embruten els altres, el que roben els altres"<sup>(2)</sup>. Amb aquest condicionament, la soledat és una immersió temporal, un estat provisional. No és una evasió que intenta vanament escapar al compromís dels altres, perquè la seva impossibilitat de permanència mena a un acabament final, configurant un itinerari que acaba amb el retorn als altres o amb la mort.

En la creació, l'artista ha cercat més sovint un espai d'aïllament, però aquí podríem aplicar la consigna paradoxal que recull Josep Maria Esquirol: "qui va al desert no és un desertor" (Esquirol, 2015:9). En la seva fórmula de resistència, qui va a un lloc solitari, inhòspit, no és algú que escapa, ni defuig la responsabilitat de l'encontre; no deserta ni abandona l'altre.

Es replega per retornar-hi, perquè el viatge de solitud inclou l'absència material de l'altre, però també la seva presència latent, en tant que aquest altre resta a un lloc de futur retrobament.

De tornada a la creació, i amb un artista literari, Thomas Bernhard va manifestar la seva preferència a estar sol i tancat, l'anhel de recloure's en una immensa casa-presó com al millor dels estats <sup>(3)</sup>. Bernhard preferia una solitud productiva que basculava amb el contacte exterior per nodrir-se de realitat i abocar-se en els seus escrits en la producció de personatges aïllats, sota un isolament extrem que els conduïa a vorejar la demència o l'inacció <sup>(4)</sup>. Des de l'acció literària la producció artística es realitza, sovint, en un gran desert, un espai negat a l'altre per a adoptar-lo com a tema i evocar-lo des de la seva absència.

(1) "(...)Domandano tutti come si fa a scrivere un libro. Si va vicino a Dio e gli si dice: feconda la mia mente, mettili nel mio cuore e portami via dagli altri, rapiscimi./ Così nascono i libri, così nascono i poeti." (Merini, Pignatelli, Ravasi & Mosca Mondadori, 2010)

(2) Traducció lliure del castellà (Garcés, 2013:65)

(3) (Baqués, 2008) Cites completes de Thomas Bernhard:  
"Lo que prefiero es estar solo. En el fondo es el estado ideal. Mi casa es también, en el fondo, una prisión gigantesca" Tres días

"Por una parte, se sabe que estar solo es mucho más agradable, pero por otra no se puede estar solo" Conversaciones con Kurt Hoffman.

En extensió, dins de l'art, la producció artística parteix d'un gran compromís amb l'obra, en moltes ocasions engendrada des de l'autonomia i la soledat més absoluta o bé en companyia, dins de la complexitat del treball en equip.

Quan la creació es produeix fora de l'aïllament, i es fa participa i presencialment amb l'altre, en aquesta gènesi neix un fet col·laboratiu que permet, sense esdevenir un aval únic de valor, sumar esforços i resultats. En general, darrere dels grans formats i les obres de molta producció sol desplegar-se tot un grup amb rols més improvisats o definits que entreguen el seu fer a un objectiu comú. Algunes arts, amb totes les dificultats d'estructura que comporta, s'han lligat històricament al fet de crear conjuntament, com el teatre, la dansa, la música, el cinema, entre tantes altres. Si es pren Pina Bausch com a punt de mira, les seves obres contenen aquest plantejament col·laboratiu i alhora, tractaven en escena la mateixa dificultat de trobar-se amb els altres. Tot i el rol extern com a directora, l'autora concebia un ajuntar talents per formar un grup, entre els quals cadascú havia de poder desenvolupar-se en conjunt i alhora amb certa llibertat, moure el seu cos de forma singular dins la creació conjunta. A una escena teatral de *Kontakthof*, una dona pronunciava que volia que algú vingués mentres simulava que volia estar sola i immediatament es llançava a terra (Hoghe, 1989). Un acte corporal, escollir la caiguda, i verbal, la confessió o reclam d'ajuda, que reflecteix el nostre desig d'autonomia i la necessitat paral·lela de l'altre com a relació plena però conflictiva.

Tota obra es processa en soledat o amb el treball amb l'altre; de fet, parteix d'allò que ja han fet els altres, ja sigui un bagatge de referents o bé la matèria prima de treball. L'art contemporani està plagat, a més, d'obres apropiacionistes, amb tots els debats crítics, estètics i amb la fluctuació de fronteres ètiques que contempla. Sovint aquestes neixen amb un discurs de resignificació o d'ecologia, per evitar l'acumulació o sobreproducció d'obres ja existents o bé reflexionar si crear-ne de noves pot tenir algun sentit <sup>(4)</sup>. No obstant, neixen noves obres artístiques cada dia com neixen vides humanes <sup>(5)</sup>. Del pessimisme o del desànim de que tot ha estat fet i l'escolta d'ecos que retornen, algun resquici queda, o sembla productiu pensar-ho, per a la imaginació singular i l'aventura de descobrir cada present. Magrat l'altre, o la idea d'un gran nosaltres que ja ha dit i ha fet, queda un alè d'unicitat per insuflar quelcom nou, que no original, per oferir a l'art contemporani.

(4) Veure un anàlisi sobre l'excés de la producció artística (Pardo, 2016)

(5) Una defensa del sentit de l'art sense utilitat aparent a : (Ordine, 2013)

# L'altre com a tema

La meua tendència és el desig d'identificar-me amb els altres (...) L'art de la novel·la es basa en una sola i gran fortalesa humana. Nosaltres, éssers humans tenim el poder d'identificar-nos amb el dolor dels altres(...).

Orhan Pamuk, ("La Literatura y el Otro", 2017) (1)

L'altre ésser pot esdevenir un tema precís i present i, amb tot, inaprehensible.

En la ficció, l'art imagina aquesta altra persona, la recorda, la provoca, la substitueix, l'acosta, la reverteix, la viu; en definitiva, la tematitza, sempre que aquesta sigui la idea central de l'obra. Així, s'ha manifestat el desig de ser l'altre, potser per acostar-lo, potser per defugir d'un si mateix, en un moviment que es mou entre la identificació, la idealització, la mitificació. A diferència de la realitat, on els éssers estan subjectats els uns amb els altres, l'art permet aïllar l'altre, retratar-lo o inventar-lo, afegir o modelar les relacions amb aquest o amb ens tercers i situar-lo a tocar, a la distància d'afectar.

L'altre, que es diu en masculí referit a un ésser, és de fet un tema abstracte. L'art el manté en aquesta abstracció o bé el concreta des de la interacció, o tot donant forma a un personatge o a tot un conjunt.

Enfocaments documentalistes o polítics de l'art sovint tracten el tema de l'altre a partir de grups humans. Cerquen, així, una força social, una resposta a allò que han viscut, una crítica, o bé adherir-se a corrents de pensament. En aquest gran conjunt humà tematitzat, s'intensifica l'anomimat de l'ésser com a dimensió insignificant, la seva indefensió o la seva vulnerabilitat. Convé, aquí, diferenciar entre el concepte de multitud i el de massa. El primer és un gran conjunt, que invisibilitza l'individu, però el reforça més que no l'apaga i el segon té una càrrega totalitària(2).

El sentit de multitud en l'art s'evoca des de l'acumulació i des de la repeticició. Està a les cadires de Doris Salcedo, a les maletes de Zoe Leonard o a les esqueses que reposen com escuts abatuts de Magdalena Abakanovitz; també, en els teixits de Boltanski i tants altres referents, que transporten el dolor compartit d'una multitud cap a la mirada singular de l'espectador.

(1) Entrevista de Cristián Warnken. Traducció lliure. Minut 3,30

(2) En una comparació amb el cant, la multitud vindria a ser una coral, i la massa un soroll eixordador que destrueix els petits sons singulars. En el context contemporani, pot llegir-se una visió desenvolupada del concepte de multitud a: (Hardt, Negri i Bravo Soto, 2004)

Altres vegades, l'artista tracta temàticament l'altre des de l'individu i l'expandeix cap a la societat. Sally Mann ha impregnat en la fotografia tot un cercle vital de relacions amb l'altre en diferents etapes, des de la infantesa l'adolescència, l'edat adulta i la vellesa. Amb *Immediate family* (1992) va retratar el creixement de les seves dues filles i el seu fill, des del fruïment al dolor, en un entorn familiar que no es separa de la naturalesa. Aquell espai, tot i ser el seu espai de pertanyença, obre tots els enigmes de qui són els altres. Però l'autora també tracta l'altre des de la corporalitat absoluta quan inicia posteriorment una sèrie fotogràfica sobre la mort. Lluny del retrat que ubicava amb elements notoris la identitat dels altres a partir d'una posició social i el sentit d'afiliació d'una classe, amb *Body farm* (2000-2001) l'autora retrata uns cossos morts que ja no semblen pertànyer a ningú i que són donats per estudis de caire científic. Les preses mostren el residu corporal que es descompon a l'intempèrie, però és encara més esfereïdora per la soledat amb la qual apareix un cos llençat sobre el terra quan evidencia que ja s'han perdut tot els llaços de subjecció amb els altres. Tot i el tractament estètic i refinat que l'autora dona als cadàvers, la imatge es bat amb la por a la naturalesa i els seus canvis fatals. Tal vegada sigui aquesta natura, la que també ha aparegut reiteradament en l'art com a tema, sovint en la construcció del paisatge, la que ens impacta, ja sigui per la seva experiència envolvent o bé per l'absència evident de l'altre: la manca d'algú que ens configura, que ens afirma la inquietud de trobar-nos sols davant d'un engranatge del qual es forma part sense més respostes que un eco esmorteït.



# L'altre com a espectador

" Ets el lector, una paraula freda  
que esborra el teu dolor i els teus desigs  
i em recorda que som desconeguts,  
que no m'importes i que no t'importo.  
Recorda-ho tu també:  
no cal que ens enganyem perquè ens pugui mentir  
la poesia. "

(Rovira, 2003)

En algun moment, l'artista pot deturar-se i preguntar-se pel sentit del seu crear. Aquesta pausa per a la reflexió no sempre acaba amb una resposta. Crear pot correspondre a un desig, un impuls inquiet, o a una mancança, que un cop suplida, hauria de ser satisfeta, tot i que sovint, darrere una obra apareix la voluntat de fer-ne una altra. Aquesta recreació continua fa pensar més en un desig de naturalesa vital, que no troba tant sentit en omplir un buit puntual com en sentir-se néixer cada vegada, i fer créixer alguna cosa. Tal vegada hi hagi un esperit comunicatiu que mai acaba d'esplaiar-se, una voluntat de plasmar un pensar i un sentir que s'acosten a un tema una vegada i una altra, obra darrere obra. Un desplaçament que es mou en cercles al voltant d'allò que sembla important, en el saber que aquest centre és prou fràgil per no tractar-lo directament. Si es fonamenta que l'art té un moviment comunicatiu, caldrà també situar la figura de l'altre en algun lloc rellevant, amb un paper de complicitat, d'enemic, de part integradora, destí o sentit final de l'obra.

No totes les obres són sempre mostrades. Dickie ja assenyalava que al crear sempre es pressuposa un receptor, tot i que alguns treballs artístics no es fan visibles perquè l'artista no està segur del seu valor, o bé tem que l'obra pugui revelar massa de si mateix. (2005).

La reflexió sobre la persona que rep l'obra creada va començar a partir de la segona meitat del sXX. De primer, a aquesta figura se l'anomena el receptor, l'espectador, i en una evolució de termes posterior, la mirada, el visitant, el públic.

Tradicionalment, ha existit un sentit de comunitat tàcit entre qui crea i qui rep. Alguns autors creen amb consciència que hi ha un públic potencial que comparteix uns mateixos conceptes de què és l'art, unes referències culturals i uns principis estètics. Produeixen l'obra sense obviar que aquest públic tal vegada és restringit; fins i tot, pot estar format també per altres artistes que puguin comprendre les obres des dels seus codis.

En alguns casos, l'artista que crea és vist per un altre artista que també crea. Altres vegades l'espectador és més aliè, i, tot i així, pot acabar per formar part de l'obra. La reflexió de Hans Robert Jauss a la conferència de Constanza, el 1966, comença un debat sobre aquest punt en un context més literari. En la seva *Estètica de la recepció*, Jauss assenyalava la integració de l'espectador en l'obra, en un rol actiu i imprescindible: aquest

es converteix en qui configura sentit i completitud a allò que l'artista ha plasmat (1986). Juntament amb ell, Wolfgang Iser, i altres pensadors, com Gadamer, la figura receptora comença a ser observada i definida com algú que s'enfronta amb les obres sense una mirada verge; darrere seu, aquesta arrossega un llegat cultural i una expectativa que l'influeix en el seu present i en la manera com percep allò creat. En aquest context, el fet artístic es gesta al lloc de la seva consciència, que a la vegada explora els racons que la persona creadora ha deixat sense detallar (Íbid). Les obres comencen a veure's com una forma d'interpel·lar, una crida en la qual l'art involucra aquella altra persona que pot omplir l'obra amb participació i interpretacions. Aquesta és també l'etapa en la qual apareixen accions, *happenings*, *performances*, tot i que la relació entre l'ésser creador i l'espectador no és imprescindiblement física.

Maurice Blanchot, en un pla literari, insistia en la impossibilitat de diàleg entre l'ens escriptor i el lector -que en l'art podem extendre a autor i espectador-. Blanchot considera l'obra amb certa impersonalitat, com si aquesta fluís amb organicitat i autonomia, es resistís a ser desentranyada per aquells o aquelles que l'han creada o l'han rebuda (1983). Una embrió més de la història que es replega sobre el concepte que l'art té vida pròpia, tot escolant-se de la possessió de la dualitat creadora-receptora.

Una visió contraposada i molt més entreteixida amb la societat és el posicionament de Nicolas Bourriaud, amb l'enfocament a un art definit com a generador de llaços i experiències compartides en l'entorn social que circumda l'obra (2000). Bourriaud assenyala sobre la visió de l'art un punt d'observació que acaba per qüestionar si el sentit de l'obra es troba en ella mateixa o bé en la malla humana de relacions que és capaç de provocar.

Anys més tard, Brian O'Doerthy, analitza els termes espectador i mirada com a sinònims amb connotacions ben diferenciades. La mirada, sobre la sala expositiva, forma judicis, interpreta, en una actitud més elevada i lúcida, mentre que l'espectador és definit d'una manera més corporal i ressegueix el museu obedient a unes instruccions, com un personatge que es deixa doblegar complaent pels jocs de l'artista i el context (2011). En comú, tant la mirada com l'espectador són necessaris per assumir que el jo davant de l'obra es fragmenta i s'extén envers un altre que crea.

Més anònima queda la idea de públic; avui, considerada una terminologia obsoleta en el context museístic, i substituïda pel seu plural, públics, en un intent sensible de deshomogeneïtzar-lo o classificar-lo comercialment.

Gabriel Orozco fa una incisió especial en el fet que l'art nou és aquell capaç de generar un públic nou <sup>(1)</sup>. Així, l'art nou decepciona perquè brota d'un trencament; crea un públic que abans mancava, en un esdeveniment de transformació de l'espectador i de l'autor perquè després d'una experiència sense expectativa res torna a ser el mateix.

Per a Bataille el terme *visitant* corresponia, segons el seu *Diccionari crític*, aquell qui omplia els continguts del Museu, qui entrava en aquest espai que ell definia com el "pulmó de la ciutat", en un acte de renovació (1988). És la idea, també, que les obres d'art allà exhibides actuen amb un efecte, una ordenació corporal sobre qui les presencia.

Crear art és una entrega a una altra persona, ja sigui amb retorn o sense, una visió responsable que fonamenta un jo, fermament, envers un altre jo.

Es constitueix així una autoria, un terme vinculat a "autoritat" (que no autoritarisme), i que en la seva etimologia original significa "fer créixer". Una autoritat, que al segle XXI ja és presa com un actiu que entrega quelcom molt permeable. Jacques Rancière aprecia la recepció de l'obra com una descoberta intel·lectual sense submissió als propòsits d'aquesta autoria (2010).

Altres discursos actuals, insisteixen en la insignificança de la gènesi de l'obra davant del seu caràcter viu. És la visió que les produccions artístiques canvien de significat al servei del temps i dels públics; queden alterats sense que l'autor o l'autora, i les seves intencions, tinguin ja cap protagonisme <sup>(2)</sup>.

El punt d'atenció de les obres es decanta, en qualsevol cas, en la seva potencialitat d'afectar a algú . En la seva funció enriquidora, crítica, estímul sensible i intel·ligent, s'apropia i s'entra en la línia d'un temps viscut d'algú extern a un jo.

En conclusió, les obres segueixen mostrant-se com a òrgans vitals . Apropar-se a l'art és respirar, percebre un alè aliè i sentir-se viure dins de l'altre.

(1) (Birnbaum, D. 2014)

"El arte verdaderamente nuevo tiende a ser decepcionante. (...)Lo hace entrar en crisis por el simple hecho de que no puede haber un público para un arte que antes no existía.(...)El nuevo arte destruye al público como masa creyente y lo convierte en individuos. El artista es el primero en transformarse y con él un público aparece."p 306.

(2) Un exemple destacat és el discurs de Mitchell que planteja l'autonomia de les imatges : (Mitchell,W.J.Th.2005)



# METODOLOGIA

## a propòsit del material

(...) la aparición del vidrio propicia el desvelarse de la mirada (...). Cuando la proposición de espacios cuenta con estas posibilidades, la arquitectura es capaz de hacer visible cómo nos toca el mundo" (Nadal, 2013)

En projectar una escultura cal reflexionar sobre els elements i la matèria que la conformaran, tot allò que pugui evocar i que acabarà per impregnar l'obra significativament.

El vidre apareix en contacte amb el que és apreciat de l'ésser: permet el pas de la llum dins de l'habitable en les finestres, disposar l'aliment en la vaixela, conservar la cendra fúnebre en recipients... En el context romà, els antics lacrimatoris són receptacles també vitris i el seu nom refereix al fet que alguns arqueòlegs n'especuleessin un ús destinat a guardar les llàgrimes, secrecions del dolor que causava la mort de l'altre.

El vidre apareix en molts objectes comuns, i l'experiència amb el seu trencament en la quotidianitat el situa com a quelcom que es pot rompre i, alhora, pot ser perillós per qui el manipuli. Una dualitat, la vulnerabilitat i la d'agressivitat, que també estableix una analogia en l'efecte de les relacions humanes en la possibilitat de l'ésser de patir i ferir els altres.

En l'àmbit artístic s'extén a moltes altres capes de significat i associacions, com la transparència, que a la vegada, mena a les idees de l'absència, la lleugeresa, l'explicitat, l'afirmació. Així, el vidre es presenta com un medi d'accés a allò visible o racional a més de separar espais o contenir substàncies. A la vegada, aquest material es vincula a la fragilitat, la duresa, la perillositat, la indefensió, un no-res o una presència, que, com allò humà, irromp amb la seva vulnerabilitat i la seva capacitat de danyar.

La matèria vítria es desenvolupa amb les primeres civilitzacions de forma quotidiana; no obstant, és el món que s'acosta a la modernitat el que fa evolucionar la seva vessant de transparència com a significant cultural. El vidre serà pres creativament com l'enemic del misteri, segons l'apreciació del material de Walter Benjamin (1982), mentre que en altres ocasions s'escollirà per la seva ambigüitat. L'art modern recorrerà a aquesta transparència des de la crítica, el dubte mentre que l'arquitectura, la prendrà com una membrana d'entrada per a la veritat i la bondat (Herzog, 2016). En aquest sentit, hi ha dos exemples emblemàtics, no sense precedents, que inauguren aquesta nova visió: *Le grand verre* de Marcel Duchamp i la Casa Farnsworth de Mies van der Rohe.

Aquesta instal·lació duchampiana, utilitza una planxa de vidre de forma enigmàtica, però amb la certesa que la persona espectadora que hi mira a través és vista i alhora queda visualment incorporada a l'obra. S'estableix així una circularitat, una inclusivitat absorbent entre qui mira i allò que es presenta a la mirada. Uns anys després d'aquesta creació, el panell de vidre es fractura accidentalment i Duchamp el restaura, enlloc de canviar-lo, amb l'encolat perceptible dels fragments. Fa evident, així, un procés viu en l'obra que no tracta d'amagar la sensibilitat a la violència del xoc i el desgast. La membrana separadora imposada per l'artista es revela precària i penetrable. *Le grand verre*, amb la seva cicatriu, dibuixa sobre la transparència el dubte entre el límit del fora i del dins i convida a reflexionar sobre la possibilitat d'accessibilitat amb una dimensió humanitzada.

En l'arquitectura, un camí contrari segueix de forma gairebé coetània. Quan Mies van der Rohe idea la Casa Farnsworth, pensa en una construcció de vidre que s'assenta a terra sense trencar la línia d'horitzó com ho fan els murs opacs de les habituals construccions. Es tracta d'establir continuïtat i claredat entre els elements interns a la casa i els externs. Més que un diàleg entre edifici i entorn, o establir una igualtat, es tracta de romandre al costat de la naturalesa en silenci, sense alterar-la (1).

A diferència del vidre trencat de Duchamp, on l'accés humà per penetrar un interior es presenta inestable i ferible, Mies deixa entrar el món a dins de la llar i l'habitant es troba, en certa manera, a l'intempèrie, dins d'una estranya gàbia de vidre que el deixa inerm. Aquest és el punt en el qual l'antiga finestra s'ha expandit fins a eliminar el mur, el moment en el qual es nega la paret separadora que protegeix de tot altre.

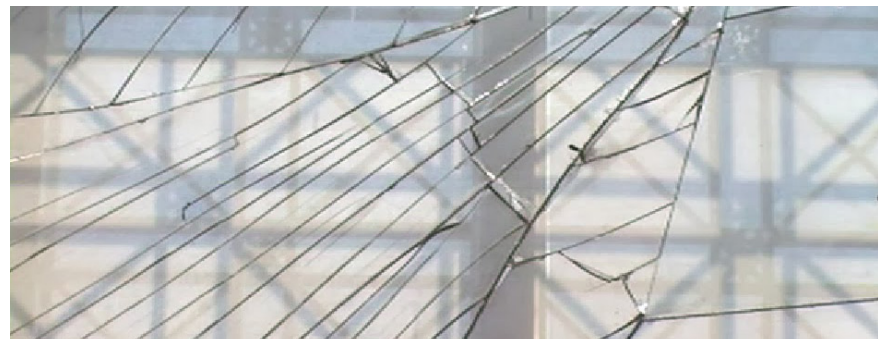
(1) Mies van der Rohe ho expressa: "La naturaleza también debería vivir su vida propia" (Íbid, p. 47)

Dels antics vitralls i vidrieres, definits com els porus que deixaven passar el sol a dins de les cases, tenint les arquitectures islàmiques de colors, acollien la calor divina en les esglésies occidentals, s'esdevé ara una finestra-estança amb una exposició contínua als dies i a les nits, un estat d'alerta permanent per a allò humà, una presència paral·lela i muda que acompanya la natura.

De manera circumdant, amb precedència o seguiment a Duchamp i Mies van der Rohe, un conjunt de creadors i creadores, exploren la inclusió del vidre en els seus projectes, confereixen a aquest diferents identitats com a material.

En la utilització del pla de vidre per construir volums i espais, Bruno Taut, el veu com un medi per trobar la pau de l'ànima; Iván Leoníдов, una manera d'establir ordres i jerarquies; Robert Smithson, un joc d'apressaments i desplaçaments del temps; Dan Graham, un mitjà per reflexionar sobre la comunicació, la intimitat i la vida social; i, Gerhard Richter, una forma de desafiar la percepció i involucrar l'espectador.

Imatge inferior: *Le grand verre* (fragment)  
Font d'imatge: ("Marcel DUCHAMP (en quelques leçons, même) LES CÉLIBATAIRES M'AIMENT (not sure)", 2017)  
Imatge dreta: Casa Farnsworth (fragment)  
Font d'imatge: (Herzog, 2016). Realitzada per Pierre de Meuron.







En la utilització d'elements vitris més volumínics, s'estableixen duels entre solidesa i fragilitat. Així és com succeeix en el bosc de columnes vítries de Giuseppe Terragni o, de forma més contemporània, en l'ungla del robust dit de pedra de Giuseppe Penone; o en els objectes de Sílvia Levenson, elements domèstics reproduïts en vidre, feridors i feribles, com ganivets, granades, punxes o altres armes, així com remes i estris de supervivència dels qui atravessen els mars quan l'opressió a la seva terra els obliga a abandonar-la. Levenson presenta la feblesa del dogma i la impossibilitat de recer a través d'un material que es presenta tan delicat com perillós. Amb un exemple més proper geogràficament, Joana Cera, mostra un rellotge d'arena d'un vidre més dur, el borosilicat, que no deixa fluir la granulació de la pedra que acull enlloc de la sorra fina que hauria de comptabilitzar el temps.

El passat històric artístic i quotidià d'aquest material el presenta imponent o vulnerable, una presència que finalment apareix en paisatges arquitectònics d'escarpats edificis de vidre que ocupen centres de poder i ostentació en les grans ciutats, estances que s'allunyen de l'acolliment i el replec humà. De forma paral·lela, el vidre inunda els basars i les cases, amb objectes quotidians i delicats que ens posen davant l'ús continuat i la seva possibilitat de ruptura.

La cultura del vidre s'ha centrat principalment en la transparència, tot i que en ocasions també ha jugat a disfressar-lo sota una capa de mirall que reflecteix i estructura jocs identitaris. Dels primers referents, s'ha articulat un discurs artístic i contemporani que ha debatut llargament sobre la idea de transparència, un concepte que ha excedit el vidre i s'ha extès a altres materials, resines i plàstics de forma habitual, o a la inmaterialitat que apareix en altres disciplines, com l'efecte espectral que donen els elements que estan en moviment en una fotografia lenta. La transparència, així, s'ha aplicat a la densitat del conflicte social, al qüestionament del dubte d'una veritat informativa o política, o l'espectacularitat, a la vigilància, al joc de la percepció, i al temps (2). En aquests casos, la transparència deixa l'ésser al descobert o el fa desaparèixer.

El vidre, amb la seva ombra feble i els seus reflexos mínims, imposa un silenci necessari per reconèixer i separar els sons de la vida que produeix tot altre. Crea la il·lusió d'allò que es pot conèixer, un món que es pot llegir o entendre; a la vegada, també d'allò que es presenta a darrere i es separa inaccessible. Una vegada i una altra, aquest material s'imposa en una declaració subtil de presència i, tot i la seva lleu visibilitat, el vidre existeix i retorna tacte.

(2) Veure el material d'arxiu de l'exposició "Qué pasó con la transparencia?" en la seva proposta de recollir direccions contemporànies de l'art que tracta la transparència. (Peran, M., i Pla, M., 2006)



## a propòsit de la forma



Intervenir en una obra escultòrica és prendre decisions tant i com acceptar l'atzar o els accidents que venen donats en el procés. Ineludiblement, cal un compromís previ amb la forma o bé obviar-la, que també és una manera de decidir sobre la mateixa.

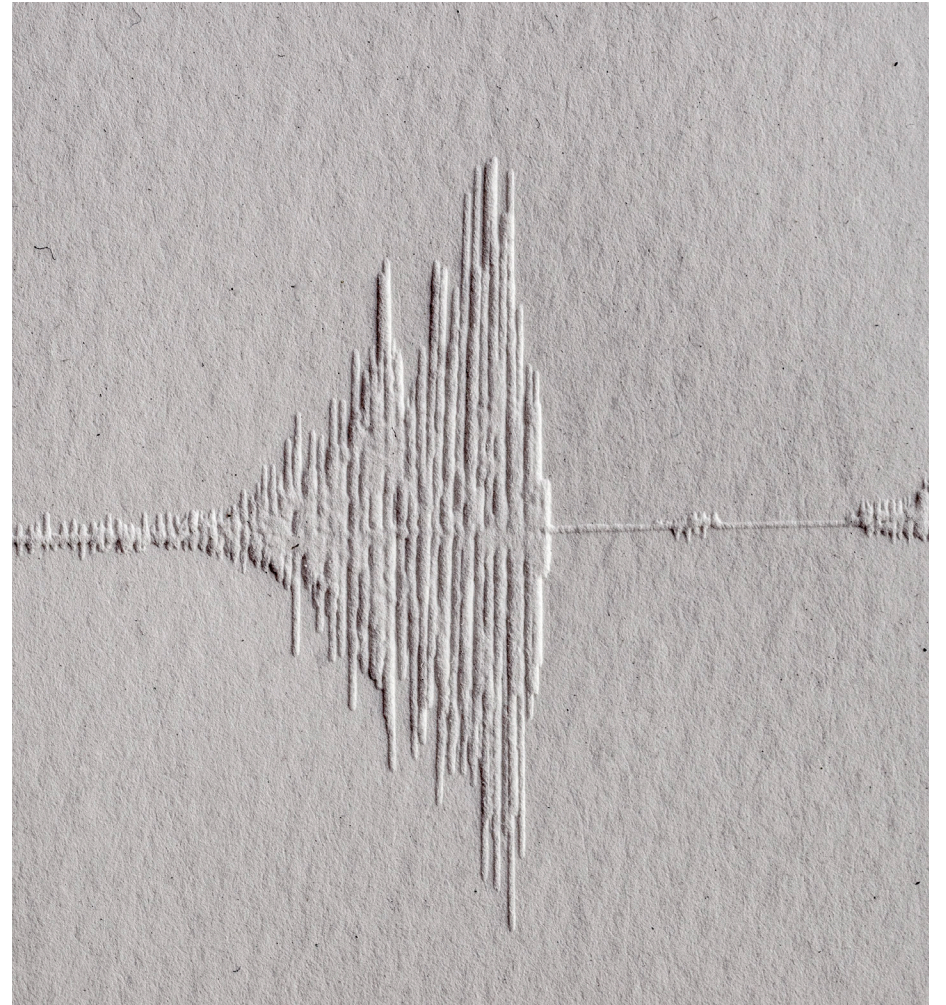
La forma del present projecte, en el seu inici, parteix del so del respir humà i del seu registre gràfic. D'aquí apareix un primer dibuix que es gravarà sobre paper com a material de treball amb la finalitat d'esdevenir una base que plasmi intensitats sonores i, alhora, pugui atorgar un sentit dinàmic en una escultura immòbil, situar-la entre el límit del moviment i l'estatisme per resseguir una naturalesa infralleu en sintonia amb la manera com s'utilitzarà el material de vidre com a entitat significant.

Els primers registres sonors d'inspiracions i espiracions troben una continuïtat amb la captació de la veu parlada, breus frases compartides entre un si mateix i un altre, que s'amplien i s'enriqueixen en els dibuixos. D'aquí apareixen una seqüència de freqüències que seran origen de la forma de l'escultura, sustentada amb l'ajuda d'una estructura de ferro.

Imatge superior: proves de registre frases parlades

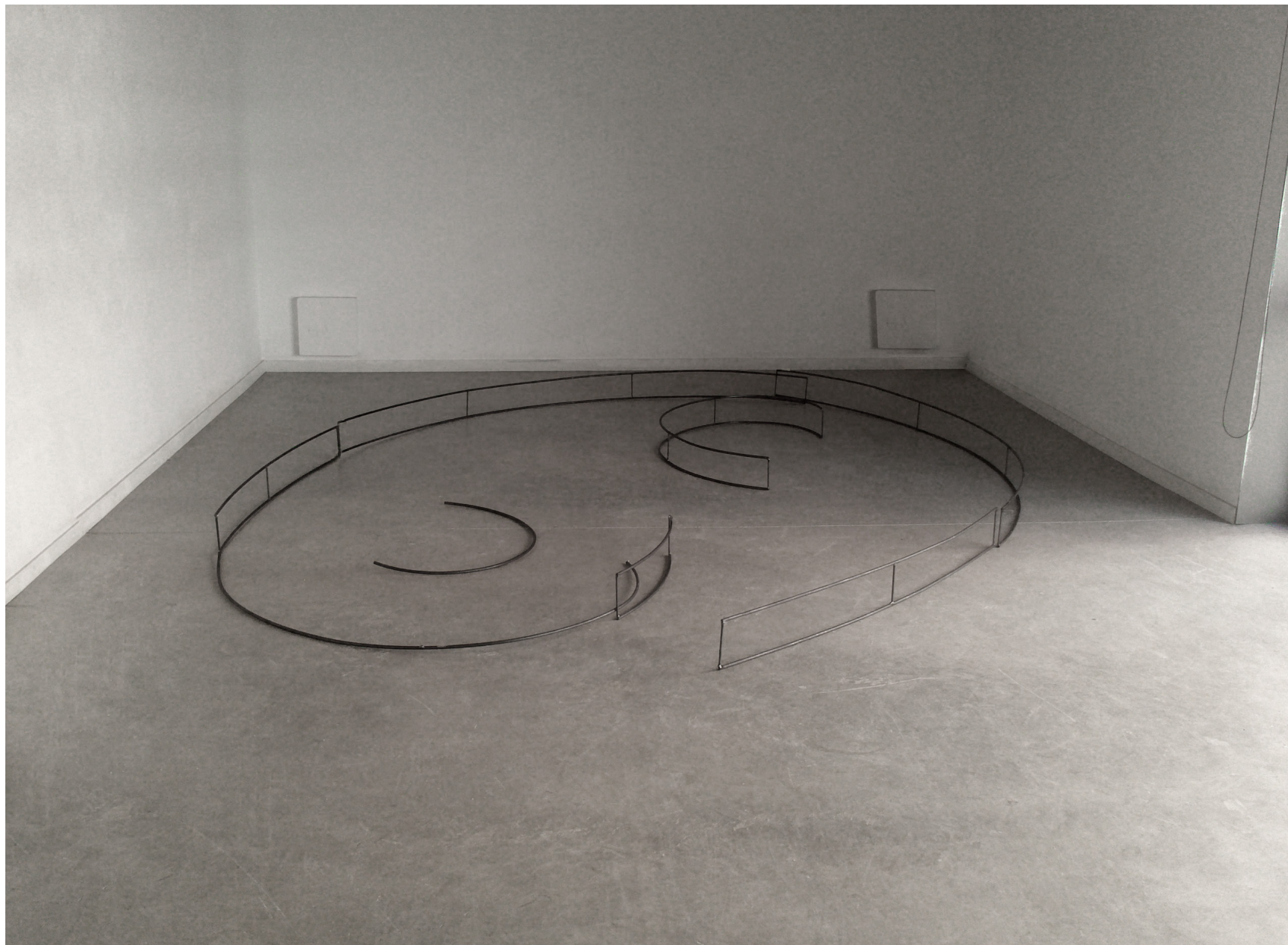
Imatges (pàgina següent): gravats per material preparatori





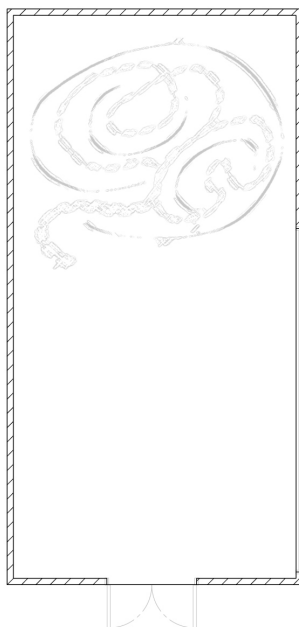
Imatge dreta:  
Estructura de ferro en procés. 2x3x0,20 metres





Finalment, la forma del contenidor que ha de funcionar com a mòdul es planifica per tal de fer que aquest objecte, de caire industrial, adopti una vessant més orgànica i pròxima a allò humà. Aquest resultat s'aconsegueix sota el foc tot escalfant el tub de vidre fins que les seves parets rígides esdevenen viscloses amb l'ajuda d'una vareta de borosilicat. En aquest moment és el control de l'alè que s'hi espira sota el gir continu del tub a la font de calor, el que permet modelar, ajudat per la vareta que es solda a la punta per estirar la pasta escalfada per l'extrem de la peça. En part, els tubs són gestos refredats de la respiració. A mida que es treballa amb tubs més llargs, la humitat de l'aire que s'ha insuflat a dins s'estanca i queda atrapada durant mesos en el seu interior.





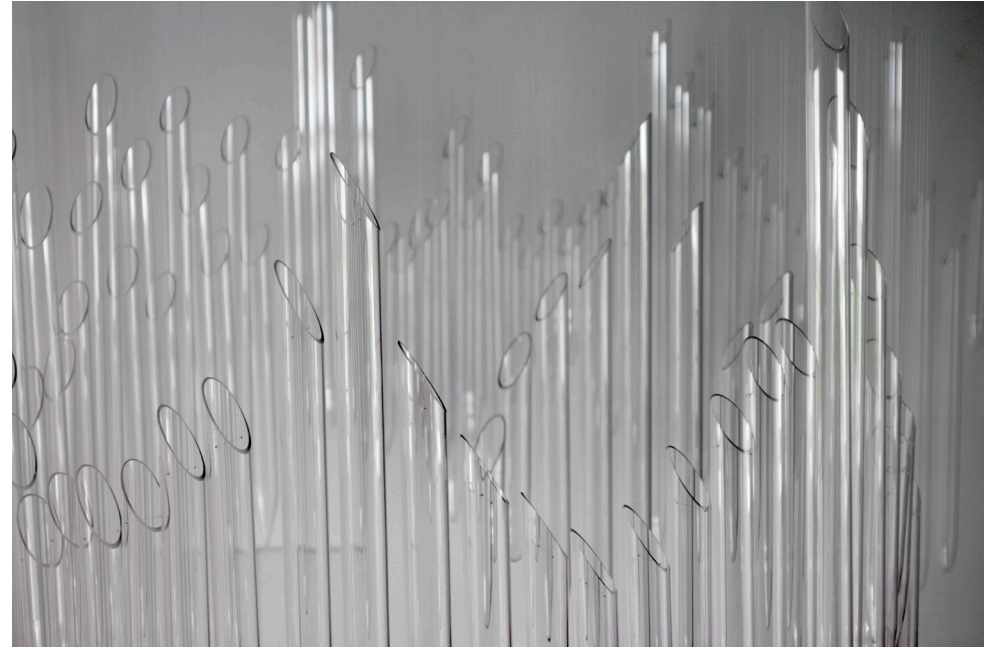
Els tubs de vidre de l'escultura prenen, en les seves puntes tancades, un sentit orgànic, com si formessin una pluja, i en l'altre extrem, els seus talls oberts mantenen el seu caire industrial, la idea de trobar-se en un laboratori;; un espai per a la química, un lloc d'assaig per avaluar la reacció d'una substància amb un altra.

En la imatge dreta, una versió de l'escultura composta per dues fileres de tubs. Aquesta segona filera es desestima per la càrrega d'ostentació i negació de la levetat en l'escultura.

En la imatge superior, plànol de sala d'aquesta versió, amb el dibuix del recorregut anterior.

E 1/ 50







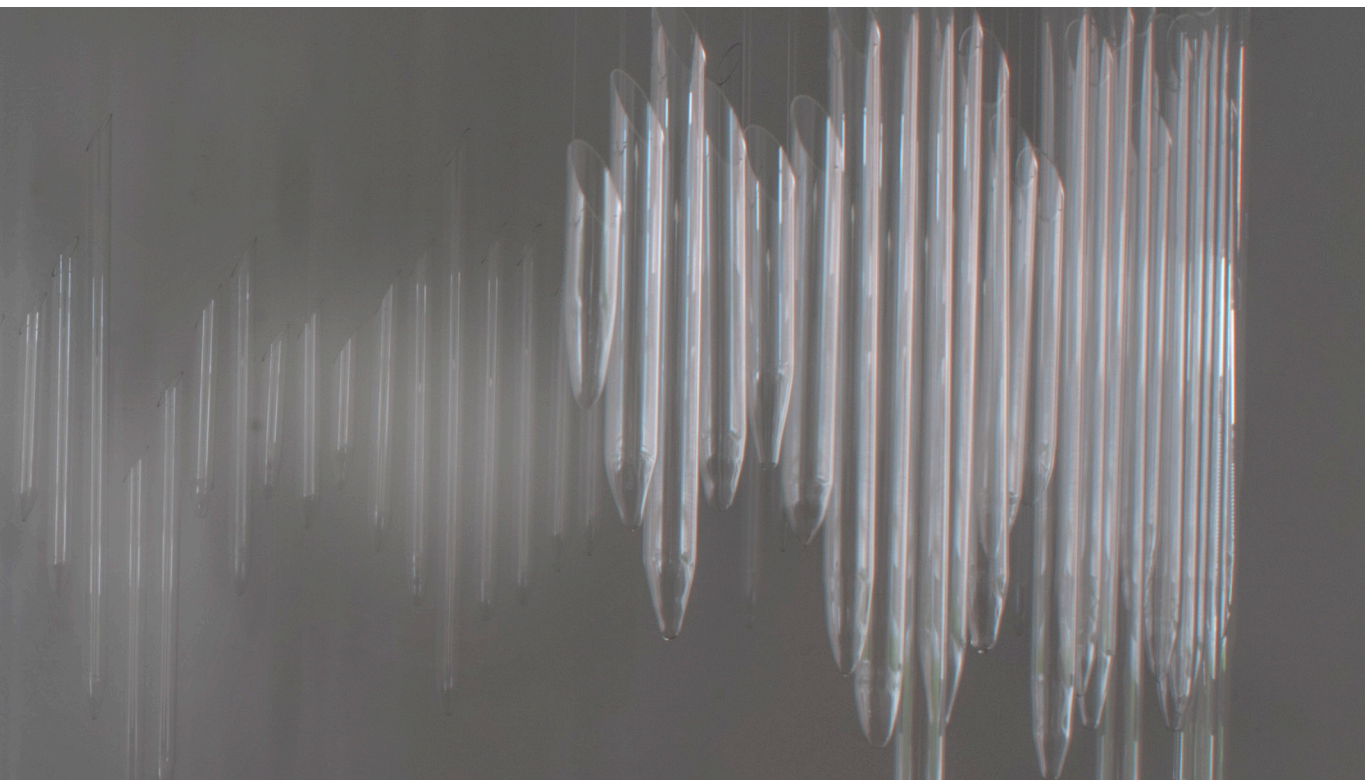
En la capacitat contenidora dels tubs de vidre es dona la possibilitat d'exploració de les diferents traces de l'altre. Si al començament es partia de l'alè, en l'espai expositiu circumdant de l'escultura hi ha incorporacions d'olor, so o petjades. El camí de cerca entre totes aquestes presències conclou cap a una última interpretació més essencial i nua de tants estímuls: l'altre, s'evoca finalment des de la seva absència i des de la desaparició de tot indici. També l'ombra de l'objecte de vidre s'esvaeix, cada vegada més propera amb la seva realitat.







***Alè. L'altre. I***  
Versió definitiva de l'escultura.





# CONCLUSIONS

La transparència no és la claredat. Allò clar, es presenta fonamental, diàfan com el sentir del viure, mentre que la transparència deixa entrar un entorn que es fa confús i indistingible amb l'interior, un estat que proposa una immersió i una fluència amb el que es té més a prop.

Aquesta escultura separa, de fet, aquests dos espais, el de la claredat, amb el seu interior accessible, i el de la transparència a través d'una membrana, una pell fina o frontera inaccessible. Ambdós espais s'han formalitzat amb contenidors d'un vidre insuflats amb un alè que finalment els fa contingut i presència del buit.

L'escultura en el seu conjunt, separa límits i alhora és un límit en si mateixa; l'indar i final del so visual que evoca la seva forma. Es presenta silenciosa, tot i que encercla alguna cosa latent, com un instrument que amaga la seva possibilitat de so imminent.

Entrar a l'interior de l'escultura s'esdevé com la interrupció d'aquest silenci, és una invitació del caminar entre el desig de claredat i un deixar-se envoltar per l'enigma; entre la necessitat d'entrar-hi en solitud o bé establir-hi enfrontament o comunió amb l'altre.





# FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

## REFERENTS

### Llibres:

- Birnbaum, D. (2014). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (Edició ampliada., pp. 411,317). Mèxic D.F.: Editorial Turner
- Duchamp, M., Matisse, P., i Hulten, P. (1980). *Marcel Duchamp, notes*. Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou
- Goethe, J. (1982). *Goethe* (p. 128). [Barcelona]: Generalitat de Catalunya.
- Laib, W., Salvi, V., Della Poeta, R., i Le Génissel, A. (2014). *Il salotto* ( pp. 17, 55, 73, 74). Barcelona: Blueproject Foundation.
- Read, H., i Flores Sánchez, H. (1993). *Imagen e idea* (1a ed.). México: Fondo de Cultura Económica
- Woodward, R. (2005). *Abelardo Morell*. London: Phaidon.

### En línia

- Morin, D. (2017). CARNAC | Didier Morin. *Didiermorin.com*. Visita 10 de de juny 2017, <http://didiermorin.com/carnac>
- Paper*. (2017). *Abelardo Morell*. Visita 10 de juny 2017, <http://www.abelardomorell.net/project/paper/>
- Saatchi Art: Listening Drawing by SARAH KING*. (2017). *Saatchi Art*. Visita 10 de juny 2017, <https://www.saatchiart.com/art/-Listening-Drawing/159785/115131/view>
- Sarah King*. (2017). *Sarahkingart.com*. Visita 10 de juny 2017, <http://www.sarahkingart.com/profile.aspx>

## EL PROCÉS

- Benjamin, W. (1982). *Discursos interrumpidos* (1a ed.). España: Taurus.
- Herzog, J., i Meuron, P. (2016). *Engañosas transparencias* (1a ed., pp. 15,19,23 47,79). Barcelona: Gustavo Gili.
- Nadal, D. (2013). *Infraleve* (1a. ed.). Madrid: Asimétricas.
- Peran, M., i Pla, M. (2006). *Glaskultur*. Lleida [et.al.]: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera [et.al].

En línia:

Marcel DUCHAMP (*en quelques leçons, même*) *LES CÉLIBATAIRES M'AIMENT (not sure)*. (2017).  
*Arplastik-simoneveil.blogspot.com.es*. Visita 12 juny 2017,  
[http://arplastik-simoneveil.blogspot.com.es/2015/04/marcel-duchamp-en-quelques-lecons-meme\\_12.html](http://arplastik-simoneveil.blogspot.com.es/2015/04/marcel-duchamp-en-quelques-lecons-meme_12.html)

## MARC CONCEPTUAL

- Bancel, N. (2002). *Zoos humains, XIXe et XXe siècles* (1a ed.). París: Ed. de la Découverte
- Baqués, L. (2008). *Experiencia, lenguaje y comunicación en Thomas Bernhard* (1st ed.). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bataille, G. (1988). *Le Dictionnaire critique. Oeuvres complètes XII*. París: Gallimard
- Becker, E., i Sánchez, A. (2003). *La negación de la muerte* (1a ed., p. 63). Barcelona: Kairós.
- Birnbaum, D. (2014). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (Edició ampliada., pp. 306,411,317). Mèxic D.F.: Editorial Turner.
- Blanchot, M. (1983). *La comunidad inconfesable* (1a ed., p. 46). Madrid: Arena Libros.
- Bourriaud, N. (2000). *Esthétique relationnelle* (1a ed.). [Dijon]: Presses du Réel.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género* (1a ed., p. 37). Barcelona: Paidós
- Dickie, G. (2005). *El Círculo del arte* (1a., pp. 101-102). Barcelona: Paidós
- Esquirol i Calaf, J. (2015). *La resistència íntima* (1a ed., p. 9). Barcelona: Quaderns Crema.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común* (1a ed., p.65). Barcelona: Bellaterra.
- Hardt, M., Negri, A., & Bravo Soto, J. (2004). *Multitud* (1a ed.). Madrid: Debate.
- Heidegger, M., Leyte Coello, A., & Adrián, J. (2015). *Construir, habitar, pensar=* (1a ed.). Madrid: La Oficina de Arte.

- Hoghe, R. (1989). *Pina Bausch* (1a ed.). Barcelona: Ultramar.
- Jauss, H. (1966). *Què significa i per a què s'estudia història de la literatura*. Conferència, Constanza.
- Lévinas, E. (1993). *Humanisme de l'altre home* (1a ed.). València: Edicions 3i4.
- Maillard, C. (2008). *En la traza* (1a ed., p. 16). Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- Mann, S., & Price, R. (2014). *Immediate family* (1a ed.). New York: Aperture.
- Todorov, T., i Botton Burlá, F. (2010). *La conquista de América* (1a ed.). Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Mèlich, J. (2014). *La condición vulnerable* (Una lectura de Emmanuel Levinas, Judith Butler y Adriana Cavarero). Ars Brevis: Anuari De La Càtedra Ramon Llull Blanquerna, (20), 12.
- Merini, A., Pignatelli, L., Ravasi, G., i Mosca Mondadori, A. (2010). *Corpo d'amore* (1a ed.). Milano: Frassinelli.
- Merleau-Ponty, M., i Lefort, C. (1964). *Le visible et l'invisible* (1a ed.). [París]: Gallimard.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco* (1a ed.). Murcia: CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Mitchell, W. (2005). *What do pictures want?* (1st ed.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil* (1a ed.). Barcelona: Acantantilado.
- Pardo, C. (2016). *Art i decreixement* = (1a ed.). Girona: Documenta Universitaria.
- Poe, E., i Benguerel, X. (1982). *El corb i altres poemes* (1a ed., pp. 11-20). Sant Boi de Llobregat: Del Mall.
- Rovira, P. (2003). *La mar de dins* (1a ed.). Barcelona: Proa.

En línia:

La Literatura y el Otro. (2017). YouTube. Visita 11 de juny 2017,  
<https://www.youtube.com/watch?v=q-tdpELKzrk>

Sally Mann. (2017). Sallymann.com. Visita 11 de juny 2017,  
<http://sallymann.com/selected-works/body-farm>

















